

Do Desenho para a *Remediação* dos Novos Media

—

José Quaresma

Remediation did not begin with the introduction of digital media. We can identify the same process throughout the last several hundred years of Western visual representation. A painting by the seventeenth-century artist Pieter Saenredam, a photograph by Edward Weston, and a computer system for virtual reality are different in many important ways, but they are all attempts to achieve immediacy by ignoring or denying the presence of the medium and the act of mediation. All of them seek to put the viewer in the same space as the objects viewed.¹

Este texto pretende estabelecer uma ligação entre o **Desenho, a Remediação e o Anacronismo perspectivado como “coisa boa”**. Para tal far-se-á, mais uma vez, um regresso à noção de desenho como fonte inesgotável de prazer e concepção, isto é, como dupla possibilidade de intuir e pensar a multiplicidade e a celeridade de tudo o que nos rodeia. Num segundo momento, o Desenho será reclamado

1 Jay Bolter; Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

conceptualmente como origem da noção da **Remediation**. Permitam-nos, porém, sugerir uma definição possível de Remediação.

A Remediação é:

A possibilidade de estarmos projetados (placidamente integrados ou sinestesticamente imergidos) num ambiente criado a partir de uma experiência artística compósita no seio do mesmo *medium*, ou então, de uma experiência compósita em mais do que um *medium*, sendo que esta depende da capacidade de tornar simultaneamente operativos diversos *media*, mesmo que provenientes de tempos diferentes de elaboração. Este estado de coisas amplia-se ainda mais por intermédio do confronto e da conjugação do mundo analógico com o mundo digital, tornando ambos “matéria” hipermediada devido à virtualidade da confluência e da ocorrência simultânea, com propriedades partilhadas.

Vejamos diversos exemplos de experiências de Remediação num só *medium* e no mundo analógico, a forma menos agressiva de Remediação segundo Bolter e Grusin, e outras de Remediação um pouco mais “agressivas” que envolvem a potencialidades do mundo analógico e as virtualidades do mundo digital.

Começemos por um exemplo simples que evidencia o facto da Remediação poder ser alinhada com a “apropriação” elementar de um acto performativo de outra expressão artística, neste caso concreto a dança. No caso da obra de Degas, *Dancer adjusting her Slipper*, o acto de dançar não está aqui a enfatizar ou a redimensionar as possibilidades gráficas e experimentais do Desenho. É só uma forma de arte que momentaneamente é capturada pelos dispositivos puros do desenho.

No segundo caso, *Esperando o Sucesso*, de Henrique Pousão, um *medium*, a pintura, serve de receptáculo a outro *medium*, o desenho, que por sua vez se multiplica em diversas etapas etárias do seu desenvolvimento.

Contudo, esta Remediação pouco altera as possibilidades da pintura final. As propriedades do desenho estão inteiramente submetidas ao labor da pintura, não contribuindo para um estado de confluência e inter-iluminação dos dois *media*.



Fig. 1 — Degas, *Dancer adjusting her Slipper*, c. 1873, Grafite e Carvão com Giz Branco, sobre papel, 33 x 24 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
Fig. 2 — Henrique Pousão, *Esperando o Sucesso*, Óleo sobre tela, 130 x 99 cm, 1882, MNSR.

Vejamos agora dois exemplos ligeiramente mais “agressivos” e tecnologicamente actuais. Estamos na presença de dois desenhos simples, manchados com matizes de cor, que tendo sido inteiramente produzidos em ambiente digital, simulam expressamente as potencialidades de registos tradicionais de desenho, nomeadamente naquilo que diz respeito às seguintes propriedades do mesmo: segmentos de recta e segmentos curvos multidireccionais; construção de tramas ritmadas, umas contínuas, outras descontínuas; interposição na composição de brancos interticiais; contraste de espessuras de traços de modo a garantir tensão e fluidez ao resultado apresentado; e ainda outras propriedades formais e expressivas do desenho.

Após a apresentação destas reproduções e destes registos gráficos, vejamos como pode ser reivindicada para o desenho a origem do conceito de Remediação no sentido mais abrangente deste, tanto no seu poder sistematizador enquanto força esquemática, como na sua produção simbólico-expressiva.

Tal como no passado, à semelhança de muitos outros, consideramos o desenho a expressão artística mais integradora, “remediadora” e inter-relacionável das Artes Visuais. Para além desta valência, o desenho é a expressão que melhor se relaciona com outras áreas do saber, que há mais tempo o faz de modo sistematizado, e que se deixa interpretar exteriormente dessa forma: como faculdade do esquematismo e das imagens, como plano de atuação, como ideia, como primeiro ou último desígnio.

Trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali

E quest'è un'arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali (...).²

Como é sabido, um dos autores que na tradição ocidental mais contribuiu para a renovação da aceção da arte em geral e

2 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, l. 1.

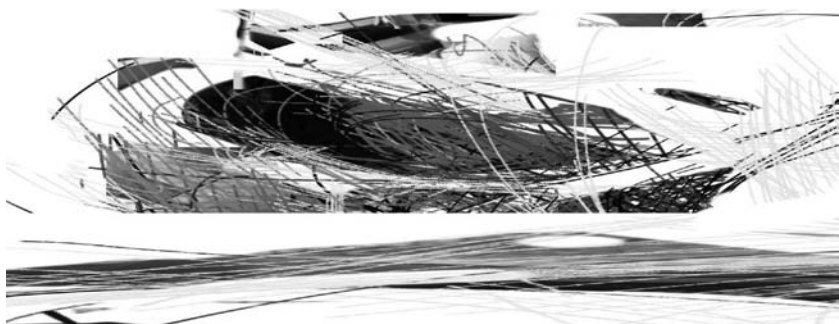
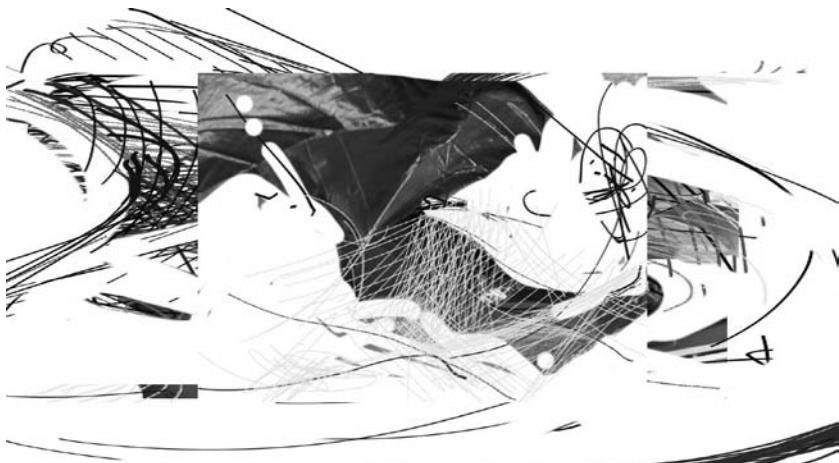


Fig. 3 — José Quaresma, Série *Entrelinhas*, Duke Pen, 2012. Fig. 4 — José Quaresma, *Entrelinhas estivais*, Duke Pen, 2012.

do desenho em particular foi Cennino Cennini, ao pronunciar-se sobre a capacidade dos autores das artes visuais para fazer a captação de coisas às quais dificilmente se acede ou que são pouco visíveis, (*Cose non vedute*) mas que, ainda assim, são passíveis de se tornar visíveis.

Por outro lado, de acordo com Tatarkiewicz, terá sido o primeiro autor de que há registo a usar a expressão « *desígnio* » para uma atividade reflexiva e prática, isto é, para pensar e para desenhar.

Mas, aos termos gerais empregues em escritos anteriores referentes à arte, Cennini acrescentou um novo, o de *disegno* (...) primordial para a teoria renascentista da arte. (...) Na linguagem de Cennini, *disegno* já é usado nas duas acepções que o italiano moderno apresenta, isto é, significa tanto o desenho, como o projecto, a intenção, o propósito. (...) E não se entende por *disegno* aquilo que o artista reproduz, mas sim aquilo que cria.³

Muito tempo decorrido, fazendo eco da voz de Miguel Ângelo sobre questões do desenho, numa passagem extraída de *Diálogos de Roma* (Francisco de Holanda, 1538), é afirmado o seguinte:

O desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nelle consiste e elle é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da architectura e de todo outro genero de pintar e a raiz de todas as ciencias.⁴

Agora, de maneira mais resoluta, deparamo-nos com a defesa do desenho na sua dupla valência para esquematizar *desígnios* e elaborar símbolos de inteligibilidade para dentro e para fora das Artes Visuais, assim como para a expressão da vontade artística, isto é, para interpelar artisticamente o Outro com os dispositivos gráficos e matéricos, sejam os representativos, sejam os expressivos.

3 Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia Estetyki*, vol.III, tr. cast. Danuta Kurzyka, *Historia de la estética*, vol.III, Madrid, ed. Akal, 1991, p.40.

4 Ibidem, p.187

Por fim, para não nos alongarmos com exemplos que ostentam o desenho como *medium* por excelência do “desígnio”, do “plano” ou da “ideia”, veja-se a possibilidade do mesmo ser sinónimo de extração de um “juízo universal” das coisas que nos rodeiam. Continuando nesta lógica de defesa do Desenho como raiz e *medium* que interliga as ciências, as artes, e estas entre si, Vasari com a sua célebre frase sobre o Desenho que designa de *Padre delle tre arti nostre*, vem afirmar o seguinte:

O desenho, pai das nossas três artes, extrai de muitas coisas um juízo universal, semelhante a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza, a qual é muito regular nas suas medidas. Por isso, não só nos corpos humanos e dos animais, como também nas plantas, edifícios, esculturas e pinturas garante a proporção que tem o todo com as partes e que têm estas entre si e o todo; e como deste conhecimento nasce um juízo determinado que forma na mente aquela coisa que depois de expressa com as mãos se chama «desenho», pode-se deduzir que este desenho não é outra coisa que uma forma e explicitação concretas do conceito que se tem na alma, que se imagina na mente e que articula na Ideia.

Como podemos verificar mais uma vez, ainda que num tom “paternalista”, Vasari religa as principais expressões artísticas ao Desenho como atividade fundacional, atribuindo-lhe também a função noética de “ideia” que se articula na “alma”, e de produção imageante que irrompe da imaginação e da “mente”.

Para terminar este breve contributo, regressemos ao nosso tema principal, isto é, como pode o desenho estar na base do conceito de *Remediação*, que por sua vez se compõe das virtualidades da *Imediação* e da *Hipermediação* combinadas.

The two logics of remediation have a long history, for their interplay defines a genealogy that dates back at least to the renaissance and the invention of linear perspective. We do not claim that immediacy, hypermediacy, and remediation are universal aesthetic truths; rather, we regard them as practices of specific groups in specific times. Although the logic of immediacy has manifested itself from the Renaissance to the present day, each

manifestation in each age may be significantly different, and immediacy may mean one thing to theorists, another to practicing artists or designers, and a third to viewers. The diversity is even greater for hypermediacy, which seems always to offer a number of different reactions to the contemporary logic of immediacy. Remediation always operates under the current cultural assumptions about immediacy and hypermediacy.⁵

Ao atribuírmos ao domínio do Desenho a origem desta noção contemporânea de transformação dos *media* em outros e novos *media*, estamos claramente a defender a incessante possibilidade do desenho se assumir como a atividade humana na qual, mais do que em qualquer outra, se assiste continuamente ao surgimento de modelos, linguagens e concepções esquemáticas da realidade “artificial” e da realidade “natural”, assim como à sua apreensão expressiva e simbólica.

No fundo, é sempre a partir destas **condições de possibilidade que são familiares ao Desenho**, a saber: o esquematismo, a representação, a concepção, a expressão, ou a articulação de diversos dispositivos, que se ensaiam novas noções para a arte em geral, para as novas formas de mediação entre as diversas expressões artísticas disponíveis, e ainda, os novos sistemas e linguagens que as suportam.